



The Raymond Loewy House

Palm Springs, California, 1947, Julius Shulman

(Fuente: *Rosa, Joseph. Albert Frey, architect*. New York: Princeton Architectural Press, 1999)

capturando el sueño americano: espacios de lujuria, vida y placer

Silvia Blanco Agüeira

Centro de Estudios Superiores Universitarios de Galicia, sblanco@usj.es

Las fotografías de los espacios domésticos de la modernidad californiana generaron una nueva forma de consumir arquitectura que se gestó en un marco temporal muy concreto, el de los tres lustros inmediatamente posteriores a la finalización de la Segunda Guerra Mundial. De ahí que el legado visual procedente de las publicaciones de alto perfil de dicho período ayudará a entender el proceso que llevó a los fotógrafos a saber situarse de lleno en la mentalidad del los proyectistas y de los usuarios, logrando una empatía total con el espectador. Lo que sorprende precisamente es, que a pesar del origen disperso de las realizaciones que se pretenden mostrar, el conjunto adquiere una unidad sobre la que es posible establecer una categorización. Todos los encuadres fueron obtenidos desde el primer momento como piezas de una obra mayor que ahora cobra sentido, una estructura simbólica en torno al placer sofisticado y a la vida.

Photographs of mid-20th century Modernist Homes in California taken in a specific time frame –the aftermath of World War II– led to a new form of consuming architecture. The result is a visual legacy from leading journals, papers and reviews dating back to that period that provide an insight into the process that enabled photographers to read architects and users' minds, generating absolute empathy with observers. What is surprising is that despite the diverse origin of the case studies, the examples acquire a sense of unity that permits their categorization. Right from the initial stages, all the frames were taken as elements of a larger work which has now acquired significance as a symbolic structure based on sophisticated pleasure and life.

keywords Modernidad, California, Fotografía, Arquitectura, Hedonismo

introducción

Contar una historia, o al menos hacerla intuir, supone una labor de contención. No resulta pues difícil identificar a los grandes fotógrafos del impulso californiano, si atendemos al registro que de la arquitectura residencial efectuaron en los quince años siguientes a la finalización de la Segunda Guerra Mundial. Fue ese el marco temporal aproximado en el que se desarrolló el programa de viviendas Case Study Houses, iniciado por la revista *Arts & Architecture*, pero también el período en el que diversos promotores de la modernidad se lanzaron a la creación de modelos rentables y modernos en una región abrasada por un sol casi perenne¹. Un objetivo claro determina este trabajo: desvelar las estrategias con las que los fotógrafos que trabajaron en California entre 1945 y 1960 se enfrentaron a la tarea de mostrar una nueva forma de vida que ponía énfasis en una simplicidad sofisticada. Aunque las imágenes en blanco y negro de Julius Shulman se han convertido hoy en día en un icono de la modernidad californiana, la documentación de esta última iba más allá de aquellas famosas instantáneas y diapositivas en color. Cincuenta años después, las similitudes en la presentación de las soluciones domésticas son más perceptibles de lo que se podría pensar, teniendo en cuenta las considerables diferencias climáticas y orográficas del estado, así como las variadas trayectorias de los proyectistas.

Atraídos por un animado panorama profesional, el fenómeno de los diseñadores buscando nuevas vidas y oportunidades en la costa suroeste estadounidense tuvo gran impacto, no solo a través de sus prolíficas obras, sino a través de la transmisión de una estudiada informalidad en sus radicales propuestas². Individualistas e inconformistas todos ellos, idearon prototipos experimentales que invitaban a disfrutar de la naturaleza, ejemplificando las aspiraciones de toda una generación de arquitectos modernos. La pericia de fotógrafos que, en algunos casos procedían del fotoperiodismo de guerra³, facilitaron la permanencia de un enfoque artístico y dramatizado del discurso arquitectónico. Como resultado muchos proyectos nutrieron anuncios publicitarios y publicaciones populares que participaron así de modo muy activo en la divulgación de una innovadora interpretación del acto de habitar⁴. Las soluciones aparecidas en magazines o revistas como *Life* gozaban de una mayor posibilidad de difusión en la sociedad, aunque el tono de los artículos se esforzase más en ensalzar las virtudes de una despreocupada vida al aire libre que en la divulgación de la información arquitectónica propiamente dicha. En cualquier caso, la innovadora visión del espacio doméstico gozó ampliamente de los beneficios editoriales de la difusión a gran escala, a pesar de una localización periférica, del empleo de sistemas constructivos industrializados y de la heterogeneidad de las soluciones, algunas de ellas pertenecientes a descomunales desarrollos urbanos en suburbios. Sin embargo, las imágenes y los encuadres elegidos permitían fantasear a los lectores con una conquista de la individualidad, con la evocación de atmósferas vibrantes y con la creencia de que la vida podía brillar.

espacios de vida y placer

En la década de los cincuenta, las ambiciosas viviendas del promotor Joseph Eichler desataron una inusual experiencia visual. Del norte al sur de California, se convirtieron en una apuesta válida para el desarrollo de una nueva arquitectura residencial, al tiempo que sus fotografías más celebradas representaban una alternativa a la imagen genérica centrada en el objeto arquitectónico⁵. En ellas, mujeres exultantes, niños juguetones, parejas tomadas de la mano o familias enteras disfrutaban de atmósferas luminosas y amplias, abiertas a patios y protegidas por voladizos (**f1**). La plasticidad de las figuras, que contrastaba con la rigidez y linealidad de los paramentos, no era un hecho accidental. Una revisión del trabajo de su fotógrafo, Ernest Braun, desvela una frecuente incorporación de la figura humana en su labor de documentación arquitectónica. Un recurso poco habitual para la década, que se transformó en una de sus señas de identidad. Era una evolución en los códigos de

capturando el sueño americano: espacios de lujuria, vida y placer

representación de la arquitectura publicada, pero también una sutil distorsión de la relación asumida entre lo representado y lo real. Utilizando a modelos profesionales, a empleados de la firma Eichler, a los propietarios de las viviendas, e incluso a sus propios hijos, Braun sugería una interacción entre los personajes y los ambientes construidos, creando unas escenografías que irradiaban un atractivo estilo de vida.



f1_The great indoors (Eichler Homes)

San Mateo Highlands, 1957, Ernest Braun

(Fuente: Buckner, Cory. A. *Quincy Jones*. New York: Phaidon, 2002)

Con el empleo de figuras explícitas para comunicar de manera efectiva una narración, las publicaciones de la época se llenaron de un juego de presencias y ausencias, de reconocimiento y anonimato. Al igual que Braun, pero sin las emotivas expresiones de alegría o júbilo, Julius Shulman reclutó a su familia para algunas de sus composiciones. Tampoco desdeñó la presencia de los arquitectos y sus esposas, lo que indicaba una situación de reconocimiento y representatividad, aunque no estuviese plenamente documentada en los créditos. En este sentido, el anonimato creaba situaciones embarazosas, como cuando Jason Hailey decidió retratar a su novia en el interior de la *Pierson House* (Craig Ellwood, 1954/55), haciéndola pasar por habitante de la casa, encolerizando a la verdadera propietaria⁶. Porque, salvo contadísimas excepciones, los modelos empleados por los fotógrafos no solían representarse como especialmente interesados en disfrutar la experiencia visual del lugar, ni tampoco parecían demasiado inclinados a la contemplación de los volúmenes, de ahí que fuesen interpretados como usuarios en vez de espectadores, ocupando una posición dual entre la realidad y la ficción. Sin embargo, la dramatización en las escenas no podían considerarse una simple cuestión de estilo, al menos cuando los cuerpos ayudaban a equilibrar el exceso de sombras, a remarcar la gran profundidad de campo, a dotar de escala la imagen y a centrar la visión en aquellos aspectos de las propuestas que ayudasen a entender la idea subyacente en el proyecto.

Tanto las publicaciones más específicas como los diarios, revistas y magazines de perfil generalista intentaban atraer la atención del espectador transportando dos estructuras complementarias: imagen y texto. Las imágenes se sincronizaban al ritmo de

perspectivas diagonales y recintos en continuidad con el entorno natural, mientras que el texto establecía una retórica que difundía al mundo un discurso de seducción, evadiendo al espectador de los límites de la representación fotográfica (f2). Por lo tanto, los arquitectos que perseguían el éxito debían hacerse visibles en publicaciones periódicas, revistas especializadas y hasta en comerciales. Este fue el caso de un Craig Ellwood interesado en la promoción de arquitecturas claras, simples y accesibles en términos económicos. Convencido de que la sociedad juzgaba un edificio por su expresión visual, recurrió desde los años cincuenta a destacados fotógrafos para capturar la magia de sus propuestas domésticas. Aunque inicialmente trabajó con Julius Shulman, fueron Marvin Rand y Jason Hailey los encargados de aportar el mayor número de imágenes a las incontables publicaciones que las reclamaban. De acuerdo con sus colaboradores, la relación de Ellwood con Rand y Hailey fue muy estrecha, hasta el punto de orientar al primero en sus inicios y de servir de modelo al segundo en anuncios publicitarios de sistemas ligados a la construcción. Una circunstancia esta –la estrecha conexión que mantenían los que diseñaban los espacios y los que los retrataban–, que ha favorecido la condición mediática de la fotografía de arquitectura moderna⁷.

Muchas capturas mostraban atmósferas que invitaban al placer y a la fiesta constante, haciendo olvidar los pequeños y difíciles solares en los que generalmente estaban contruidos los hogares. En esa forma de vida distribuida y popularizada a través de la imagen, la presencia de ciertos elementos era recurrente en los encuadres. Elementos que vestían las estancias, avivaban la visión de superficies austeras y alteraban la monotonía visual de las construcciones. Existe constancia documental de que se incorporó mobiliario prestado en la casa Pierson, sustituyendo el original, durante la realización de un reportaje que fue reproducido posteriormente en Estados Unidos y Europa⁸. Una de las realizaciones de culto más significativas de programa Case Study, la casa Stahl (Pierre Koenig, West Hollywood, 1959/60), requirió ser expresamente amueblada para la célebre sesión fotográfica de Julius Shulman⁹. Así pues, el equipamiento y acicalamiento de las viviendas se convirtió en una tarea más para los fotógrafos de arquitectura que, con la ayuda de menaje, lámparas, plantas, flores y otros accesorios debían vestir interiores aun no finalizados. Se recurría con frecuencia a enseres ajenos, pero de líneas estilizadas y excelentes acabados, que junto a la figura humana, servían de contrapunto a patios abiertos, piscinas, estanques, voladizos y amplios paños de vidrio, sobre todo en las fotografías nocturnas.



f2_Reportaje de la revista *Life* sobre la residencia McConnell

La Jolla, San Diego, 1947. Arquitecto: William Kesling

Fotógrafo: Peter Stackpole (Fuente: *Life*, 3 noviembre 1947)

capturando el sueño americano: espacios de lujuria, vida y placer

Otro punto focal en las imágenes lo constituían las escultóricas chimeneas que dominaban el espacio interior. Junto a ellas, las alfombras tejidas que, según Gottfried Semper eran necesarias para limitar el espacio y hasta crear verdaderas paredes, se extendieron de manera profusa frente al fuego. Los interiores se llenaron de tejidos esponjosos que sirvieron de apoyo a vanguardistas piezas, se atiborraron de fragmentos de lana suave que contrastaba con los acabados del suelo, y se saturaron de moquetas o estereras que confundían los márgenes, mostrando en este último caso cómo el espacio doméstico fluía más allá de los límites de cierre. Los encuadres revelaban superficies y resaltaban texturas, estimulando los mecanismos fisiológicos de la percepción y ayudando a apreciar la escenografía habitada, incluso desde la distancia de una fotografía (f3).



f3_The Krisel Residence

Brentwood, 1957, Richard Neutra

Arquitecto: William Krisel (Fuente: The Online Archive of California)

Las alfombras fueron cálidas y habitables para sus moradores. Se trataba de interiores que compaginaban la experiencia sensual y la abstracción, para ambientar una nueva vida alejada de represiones. Superficies rugosas, que además de completar el interiorismo y de situarse cercanas al fuego, atraían la mirada e invitaban a ser tocadas. Para cuando aparecieron en 1953 las fotografías que John Florea tomó de Marilyn Monroe, tumbada sobre una cálida alfombra de pelo, los fragmentos de superficies lanudas ya se habían convertido en un elemento necesario para ambientar esa vida sensual, cómoda y sugerente, manteniéndose así hasta bien entrados los años setenta¹⁰. Cálidas pieles en torno a las que revolcarse, envolturas en las que recubrirse, a la manera que Loos organizó a principios del siglo XX el dormitorio de su primera esposa, Lina: una arquitectura del placer, o una arquitectura de la placenta¹¹.

más allá del habitar

La mirada del otro, inicialmente perturbadora, se dirige a mediados de la centuria pasada al espacio más íntimo, a la morada. Ver, ser visto y seducir son factores que juegan al servicio del erotismo, del entretenimiento y de la estética del placer. Fotógrafos como Marvin Rand advirtieron la sensualidad que manifestaban los paneles translúcidos que protegían patios, dormitorios, estudios y zonas de tránsito de las viviendas, como un lienzo interpuesto que registraba la silueta. Planos como los empleados por Craig Ellwood en las casas patio construidas en Hollywood entre 1952 y 1953, y que llevaban a sus usuarios a mostrarse veladamente ante la mirada del otro, a descubrirse ante la intermediación de un material no del todo transparente¹².



f4_Case Study House n. 16
Bel Air Road, Bel Air, 1953, Marvin Rand
Arquitecto: Craig Ellwood (*Arts & Architecture*, Junio 1953)

Las veladuras supusieron, en presencia de formas vegetales, una señal de atención sobre los márgenes de la arquitectura, sobre el simbolismo de los espacios intermedios en el proyecto fotográfico. La opacidad de los entramados estructurales era percibida sin nitidez ni detalles, como una especie de sombra arrojada, una insinuación de los elementos dispuestos libremente en el espacio interior. De entre todas las icónicas imágenes que Marvin Rand tomó de las *Case Study Houses* 16 y 18, construidas en los años cincuenta en Los Ángeles, destacan aquellas que establecían un juego de contrastes entre las formas naturales de la vegetación y los volúmenes puros, perfectos y asépticos del diseño de Ellwood (**f4**). En las visiones de las fachadas de acceso surgía la extraña aparición de formas botánicas, difuminadas tras el panel translúcido que otorgaba privacidad a la vivienda desde la calle. Esta presencia de geometrías no arquitectónicas dentro de los encuadres sugiere una hibridación estética, así como la necesidad de combinar diferentes códigos de representación. Las composiciones acababan nutriéndose de gestos dramáticos para elevar las expectativas genéricas acerca de la fotografía arquitectónica. Solo así se entiende la atracción por la creación de improvisados escenarios de sombras, con elementos vagamente antropomórficos, desdibujados tras diversas pantallas. Filtros como los presentes en la fachada de acceso a la *Hunt House* (Malibú, 1955/57), donde de nuevo Rand sugería –tras unas puertas translúcidas– la línea del horizonte y unas explosivas vistas

capturando el sueño americano: espacios de lujuria, vida y placer

hacia el océano. Velos, como los de los interiores ideados por Gordon Drake en su propia residencia (Beverly Glen Canyon, Los Angeles, 1946) donde entre la mirada y el cuerpo había pantallas que lo volvían inaccesible. En este último caso, las imágenes de la casa tomadas por Julius Shulman supusieron para el fotógrafo una de las más gratificantes experiencias de su carrera, pues parecían encajar perfectamente con la promoción de un determinado estilo de vida y de una nueva arquitectura¹³. Sin duda, Shulman debió apreciar en este encargo el poder que la figura insinuada tenía sobre la visión completa, de forma similar a cómo se establece la distancia entre el erotismo y la fotografía. Mostrar poco es suficiente para seducir, o para incitar a difuminar los límites entre la fantasía y la realidad¹⁴. Con todo, lo que parecía tener más fuerza en las interpretaciones de los fotógrafos era la existencia de un espacio infinito, donde el exterior llegaba a formar parte de la casa y los patios interiores ajardinados se convertían en estructura de la misma.

Al ampliar el encuadre hacia el entorno inmediato se construía un mensaje sobre la evolución de los estilos arquitectónicos y la sofisticación de sus proyectistas. Independientemente de que las panorámicas se dirigiesen hacia la costa o hacia zonas áridas, se permitía al cliente disfrutar de todos los efectos sensoriales, incluyendo aquellos que no eran capturados por la lente, como el fresco, la humedad o la fragancia de los jardines interiores. Cuando la parcela no se encontraba terminada y debidamente acondicionada para la sesión fotográfica, no era raro que surgieran ciertas interferencias en la visibilidad del objeto arquitectónico. Así pues, el follaje de estilizados árboles establecía una alianza con un fragmento abstracto del edificio, pues este quedaba fuera de la representación de la totalidad (**f5**). Los troncos se recortaban contra los paramentos de vidrio, o se reflejaban en ellos, ayudando a intuir el oasis proyectado junto con la casa. Azaleas, arbustos, higueras o ramas sueltas disimulaban las perspectivas menos exitosas y los solares más desolados, para delicia de los editores de las publicaciones y de sus lectores. En cualquier caso, los espectadores contemplaban escenas artificiales en miniatura, tras las cuales solía situarse, en segundo plano, el paisaje real y singular. De forma consciente, se evidenciaba que en la casa moderna el afuera estaba adentro, y que el paisaje californiano quedaba retratado de manera pictórica frente a objetos a cuya existencia estaba ligado.



f5_Case Study House n. 17

Hidden Valley Road, Beverly Hills, 1955, Jason Hailey
Arquitecto: Craig Ellwood (Fuente: *Arts & Architecture*, febrero 1956)

La capacidad de los fotógrafos para influir en la recepción de las obras estaba fuera de toda duda, así como su habilidad para armar encuadres que incorporasen el deseo a una arquitectura levantada con materiales de estética fabril. No hay que olvidarse del “jardín portátil” que Julius Shulman transportaba en el maletero de su coche, el cual era empleado para conseguir marcos vegetales y diferentes profundidades en la escena¹⁵. O del recurso a las superficies reflectantes, que acentuaban la experiencia sensual y confundían los sentidos. Eso explica que la aparición masiva de espejos de agua en las composiciones no fuese casual, pues remarcaban el carácter etéreo de las residencias y multiplicaban el juego de miradas en soluciones que atravesaban estancias e invadían el interior de los recintos. El agua se convertía así en un elemento fundamental de la composición, de la casa y del hombre. Aunque hay incontables ejemplos donde la introducción del agua es un elemento constante de diseño, será en el refugio de soltero del diseñador Raymond Loewy, en Palm Springs, donde la complejidad de la experiencia del espacio se torne más evidente **(f6)**.



f6_The Raymond Loewy House

Panorama Road, Palm Springs, 1947, Peter Stackpole
Arquitecto: Albert Frey (Fuente: *Life*, 24 marzo 1947)

Diseñada por Albert Frey entre 1946 y 1947, la casa Loewy presentaba sorprendentes vistas del desierto, las montañas, la piscina y el jardín, que fueron documentadas por Peter Stackpole para el magazine *Life* en 1947¹⁶. Stackpole, uno de los cuatro primeros fotógrafos en plantilla de la revista, cubrió para ella temáticas tan variadas como la construcción de grandes puentes, la vida social de las estrellas del celuloide o los eventos más destacados de esa extraña amalgama que conformaba Los Angeles. En este caso, fijó su atención en la lámina de agua que se internaba en la zona de estar de la vivienda, iluminada por una potente lámpara sumergida. La presencia de figuras invitadas deslizándose por las aguas cristalinas inundadas de luz, ayudó a crear un retrato doméstico en el que la separación entre lo íntimo y lo social se diluía completamente. Las escenas resultantes, que incluían el movimiento de cortinajes a modo de veladuras, se aproximaban al paradigma de espacio sensual, inscrito en el afrodisíaco juego de miradas: tanto la narcisista como la voyeurista, es decir, por un lado las nadadoras podían ver la imagen y reflejo de su propio cuerpo en el agua, mientras que por el otro, se sabían observadas. El vistazo furtivo que la tenista Eleanor Cunningham lanzaba desde el solarium de la casa, y que también quedó immortalizado por el fotógrafo **(f7)**, evidenciaba una superposición de

capturando el sueño americano: espacios de lujuria, vida y placer

miradas hacia la laguna azul en el oasis del desierto. Se producía así una inversión entre el sujeto y el objeto de la mirada, entre el anfitrión y el espectador, que establecía conexiones con el mecanismo de *voyeurismo* en el cine¹⁷. Pero también se ratifica la composición cuidada con la que eran publicitadas este tipo de construcciones, que se ofrecían con una alta rentabilidad de costos y diseño moderno, aunque con un elevado precio para el morador. Al habitante no le quedaba otra opción que comportarse como un buen actor, e ignorar a su *voyeur*, desdénando el hecho de residir en una urna de cristal y obviando el exceso de exposición.

La frenética carrera de la contemporaneidad no ha hecho más que darle la razón a aquel “me ven, luego soy”¹⁸, de Sartre. Comprobamos que en esa incubadora de innovaciones arquitectónicas que fue California entre 1945 y 1960, el espacio y el visitante fueron sido sometidos a una misma condición desmaterializante. Los cerramientos de vidrio que envolvían al espectador en un juego de imágenes, complejizaron la mirada y convirtieron a partir de ese momento la utopía de la visibilización extrema en la génesis de la construcción de los espacios.



f7_The Raymond Loewy House

Panorama Road, Palm Springs, 1947, Peter Stackpole
Arquitecto: Albert Frey (Fuente: *Life*, 24 marzo 1947)

conclusiones

A lo largo de los anteriores capítulos hemos podido revisar las estrategias que los fotógrafos tuvieron que urdir si querían hallar algo nuevo bajo el sol californiano de los años cuarenta y cincuenta. Fueron pocos los decididos a introducir la figura humana dentro del universo arquitectónico conformado por viviendas habitualmente sencillas, en las cuales se experimentaba con materiales industriales y sistemas constructivos poco convencionales. La revolución en los espacios domésticos, que resultaba a la vez atractiva y amenazadora, hizo que algunos profesionales se dedicasen a templar la radical estética de las cajas de acero y vidrio con familias felices que agitasen el interés de la sociedad. Otros recurrieron a marcos vegetales, al pintoresquismo y a la exhibición despreocupada de todos los enseres del acto de habitar. De hecho, la mayoría alcanzaron a dotar las imágenes de un carácter narrativo

que ensalzaba las virtudes de residir en la nueva arquitectura, anclando estas estudiadas instantáneas al imaginario colectivo de la cultura visual arquitectónica. Parece evidente que los fotógrafos compartían la misma conciencia astuta de cómo hacer que estos diseños llegasen a un público amplio, agitando el interés de los compradores e impulsando el éxito del proyecto de vivienda moderna en la costa suroeste del país. Tanto los fotógrafos contratados por los proyectistas, como los que colaboraban con publicaciones no especializadas, eran conscientes de la complejidad, ambigüedad e influencia de la página impresa. Esta intuición de que se encontraban ante algo singular, y de que tenían entre manos unos encargos que debían transmitir una imagen de comodidad y hedonismo, se ha ido asentando con el paso del tiempo y se ha podido ratificar con el análisis de la cara pública de la arquitectura doméstica construida en California a lo largo de las décadas mencionadas. Asoman aquí y allá las óptimas condiciones del objeto arquitectónico, de las perfeccionadas formas de habitar, pero también la celebración del cuerpo, la creación de escenarios para ser contemplados, las visiones furtivas y la aparición del erotismo reformulado a través de la arquitectura. En definitiva, se ha mostrado el sistema a través del cual se generó una nueva forma de consumir arquitectura en un espacio temporal y en un marco físico muy concreto, con unos resultados que siguen sorprendiendo más de cinco décadas después.

notas

1. A partir de los años sesenta, la arquitectura residencial se alejó claramente de las condiciones económicas, materiales y estéticas de la actividad constructora de la posguerra. "But as the 1960s evolved into a more 'deep-breathing' period for architects, greater flexibility in forms and materials resulted. My assignments, several of which are illustrated here, demonstrated this clearly". Peter Gossel (ed.), *Julius Shulman. Architecture and its Photography* (London: Taschen, 1999), 149.
2. "We all went there, attracted by opportunity and some images". Pelli, Cesar, "Los Angeles Architects", introducción a *The second generation*, de Esther McCoy (Utah: Gibbs M. Smith, 1984), xi.
3. Este era el caso de Ernest Braun o Slim Aarons, así como el de Peter Stackpole o Carl Mydans, ambos en plantilla de la revista *Life*. Entre los arquitectos que trabajaron en California a partir de 1945, Gordon Drake era el más ligado al pasado bélico, al establecer un equipo de trabajo conformado por ex-marines que habrían servido con él en el conflicto. Otros, como Don Knorr, conocieron el territorio y clima californiano como soldados en ruta hacia el Pacífico. Alan Hess, *Forgotten Modern: California Houses 1940-1970* (Utah: Gibbs Smith, 2007), 9.
4. Ejemplo de ello es el artículo aparecido el 17 de marzo de 1952 en la revista *Life*, titulado "California Home Styles invade rest of U.S.". El reportaje se ilustraba con fotografías de Carl Mydans relativas a una vivienda de Jon Konigshofer y Harry Jackson, dos destacados promotores de la arquitectura moderna en el condado de Monterrey.
5. Véase: Paul Adamson y Marty Arbunich, *Eichler: Modernism Rebuilds the American Dream* (Utah: Gibbs Smith, 2002), 122.
6. "I was mad at him. I was angry at him. We didn't have great furniture then, but he not only brought in his own furniture, some store-lender's furniture, but he also brought in the photographer's girlfriend as the owner of the house, and I resented that". Comentarios de Polly Pierson en: Neil Jackson, *Craig Ellwood* (London: Laurence King Publishing, 2002), 76.
7. Véase: Bergera, Iñaki (ed.), *Fotografía y arquitectura moderna en España, 1925-1965*. (Madrid: La Fábrica, 2014).
8. Jackson, *Craig Ellwood*, 76.
9. Julius Shulman, *Photographing Architecture and Interiors* (Los Angeles: Balcony Press, 2000), 99.
10. En 1956 el popular músico estadounidense Richard Hayman sacó al mercado un disco titulado "Serenade for Love", cuya portada venía a sugerir que con una alfombra de pelo blanco y su música, la conquista masculina era inevitable. También las mansiones de estrellas como Jayne Mansfield usaban suaves y acolchados recubrimientos en suelos, paredes y techos para reforzar su estatus de símbolos sexuales. Medina Lasansky, *Archi.Pop: Mediating Architecture in Popular Culture* (London/New York: Bloomsbury Publishing, 2014), 37.
11. Josep Quetglas, "Lo placentero", *Carrer de la ciutat* 9-10 (1980): 2.
12. Diseñadas para un presentador televisivo de variedades, Roy Maypole, y retratadas por Marvin Rand, se convirtieron en uno de los primeros éxitos de Ellwood, reportándole reconocimiento internacional. Cf. Jackson, *Craig Ellwood*, 53-55.

capturando el sueño americano: espacios de lujuria, vida y placer

13. Julius Shulman se mostró encantado del interés mediático que las imágenes de la casa habían suscitado. Tanto el fotógrafo como el arquitecto aunaron esfuerzos para promover sus respectivas carreras. Gossel, *Julius Shulman. Architecture and its Photography*, 92-94.
14. De hecho, el valor de la estimulación sexual de la silueta es a menudo característico de la puesta en escena de espectáculos de baile en los que el ejecutante se va quitando la ropa sensualmente ante los espectadores.
15. Básicamente, se trataba de un puñado de plantas que organizaba delante de la cámara para obtener una falsa imagen de frondosidad vegetal, algo que Shulman definía como "vestir la escena". Joseph Rosa, *A Constructed View: The architectural Photography of Julius Shulman* (New York: Rizzoli, 1999), 84-85.
16. "A house to swim in", *Life*, 24 marzo 1947, 113-117.
17. Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media* (Cambridge/London: The MIT Press, 1996), 170.
18. Véase: Sartre, Jean-Paul. *L'être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique*. (Paris: Gallimard, 1943).

bibliografía

- _Adamson, Paul y Arbutich, Marty. *Eicher: Modernism Rebuilds the American Dream*. Utah: Gibbs Smith, 2002.
- _Bergera, Iñaki (ed.). *Fotografía y arquitectura moderna en España, 1925-1965*. Madrid: La Fábrica, 2014.
- _Colomina, Beatriz. *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge/London: The MIT Press, 1996.
- _Gössel, Peter. *Julius Shulman. Architecture and its Photography*. London: Taschen, 1999.
- _Hess, Alan. *Forgotten Modern: California Houses 1940-1970*. Utah: Gibbs Smiths, 2007.
- _Jackson, Neil. *Craig Ellwood*. London: Laurence King Publishing, 2002.
- _Knorr, Don. "Adobe Shields Congenial House". *Architectural Record*, mayo 1958, 110-115.
- _Lasansky, Medina. *Archi.Pop: Mediating Architecture in Popular Culture*. London/New York: Bloomsbury Publishing, 2014.
- _McCoy, Esther. *The second generation*. Utah: Gibbs M. Smith, 1984.
- _Quetglas, Josep. "Lo placentero", *Carrer de la ciutat* 9-10 (1980): 2.
- _Rosa, Joseph. *A Constructed View: The architectural Photography of Julius Shulman*. New York: Rizzoli, 1999.
- _Sartre, Jean-Paul. *L'être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard, 1943.
- _Shulman, Julius. *Photographing Architecture and Interiors*. Los Angeles: Balcony Press, 2000.
- _Sin autor. "A house to swim in". *Life*, 24 marzo 1947, 113-117.
- _Sin autor. "Case Study House #17", *Arts & Architecture*, marzo 1956, 20-33.
- _Sin autor. "Modern Living. California Home Styles invade rest of U.S.". *Life*, 17 marzo 1952, 131-135.

CV

Silvia Blanco Agüeira. Arquitecta (2004) y doctora (2009) por la Escuela de Arquitectura de la Universidad de A Coruña. Miembro del grupo FAME (Fotografía y Arquitectura Moderna en España), actualmente es profesora en el Centro de Estudios Superiores Universitarios de Galicia, impartiendo docencia en las asignaturas de Historia de la Arquitectura y Metodología de la Investigación. Asimismo, ha mantenido una intensa actividad investigadora centrada en la reintroducción de la modernidad en el panorama arquitectónico español de la segunda mitad del siglo XX, lo que le ha permitido una amplia experiencia en trabajos de catalogación y documentación de la trayectoria de destacados protagonistas de este periodo. Autora de numerosos artículos, ponencias y comunicaciones en seminarios y congresos internacionales, ha elaborado también diversos textos para plataformas digitales. En todos ellos, la fotografía se ha convertido en una herramienta necesaria para construir una genealogía del pensamiento del siglo XX.